

Puertas cerradas y cuartos a oscuras en las tragedias calderonianas (con algunas excursiones en las comedias)

Locked Doors and Dark Rooms in Calderonian Tragedies (with Some Excursion in the Comedies)

Fausta Antonucci

Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere

Università degli studi Roma Tre

ITALIA

fausta.antonucci@uniroma3.it

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 5.1, 2017, pp. 45-55]

Recibido: 05-10-2015 / Aceptado: 29-10-2015

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2017.05.01.05>

Resumen. En la dramaturgia de Calderón que se inscribe en el macrogénero trágico, un cuarto o sala pueden transformarse en lugares de violencia, si su apertura y/o cierre se lleva a cabo contra el consentimiento del personaje (a menudo una mujer) que habita ese espacio. Es lo que se observa en *La gran Cenobia*, *El médico de su honra*, *El pintor de su deshonra*, *El mayor monstruo del mundo*, *La vida es sueño*. En la comedia, situaciones análogas suelen resolverse en cambio de forma ingeniosa, o gracias a un azar feliz, sin consecuencias graves para nadie, como se observa en *Amor, honor y poder* y en *La dama duende*; mientras el caso de *No hay cosa como callar* confirma la ambigüedad genérica de esta pieza.

Palabras clave. Calderón, Espacio dramático, Violencia, Tragedia.

Abstract. In many Calderón's tragic plays, a room or a hall can turn into a space of violence, if locked or opened against the will of the character (mostly a woman) who lives in it. That is what we can observe in *La gran Cenobia*, *El médico de su honra*, *El pintor de su deshonra*, *El mayor monstruo del mundo*, *La vida es sueño*.

In comic plays, on the contrary, dramatic situations like these use to turn out well, thanks to ingenious solutions or favorable chance: it is what happens in *Amor, honor y poder* and *La dama duende*; whereas the case of *No hay cosa como callar* confirms the generic ambiguity of this play.

Keywords. Calderón, Dramatic Space, Violence, Tragedy.

1. De entre las lecturas apasionadas y apasionantes del teatro calderoniano que nos ha regalado a lo largo de su vida de investigador Francisco Ruiz Ramón, una de las que más me ha impresionado, convencido e interesado es la que se titula «El universo cerrado del drama de honor» (1978). Algunas ideas de este ensayo volvemos a encontrarlas, reelaboradas, en su monografía *Calderón y la tragedia* (1984). Allí, en la parte del primer capítulo dedicada a *La cisma de Inglaterra*, figura un apartado titulado «La puerta cerrada»: una utilización metafórica de esta imagen espacial, pero no por esto menos significativa, para indicar la ausencia de perspectivas que aqueja al rey Enrique hacia el final de la obra. Al tratar ahora de restituir, en mínima parte, lo mucho que me han dado los libros y ensayos de Ruiz Ramón sobre teatro, se me ha ocurrido casi espontáneamente escoger como tema el de los espacios cerrados, sea de casas particulares sea de palacios nobles, en los que Calderón ambienta secuencias clave de muchas obras suyas.

No se trata por cierto de un tema inexplorado. La peculiaridad y la riqueza de la organización espacial en el teatro calderoniano ha sido observada repetidas veces por la crítica¹. Especialmente Arellano se ha dedicado a analizar la producción seria del dramaturgo bajo el prisma de los variados usos del espacio dramático (el que trata de modelar las palabras de los personajes) o de la carga semántica que este adquiere². Lo que me propongo en estas páginas es mostrar —sin ninguna pretensión de exhaustividad— una red de situaciones recurrentes que en la dramaturgia de Calderón, principalmente en la que puede adscribirse al macrogénero trágico, se acompaña con la presencia de espacios dramáticos cerrados y/o a oscuras.

La presencia recurrente de la cárcel como espacio dramático en las tragedias calderonianas, sobre todo, pero también en comedias de distintos subgéneros, es un hecho ya muchas veces observado por la crítica. De cara al tema que he escogido tratar, me parece de especial interés la insistencia de Calderón en dramatizar los momentos en que el personaje encarcelado, tras haber logrado salir un momento de su reclusión o haber podido comunicar en todo caso con el mundo exterior, se ve encerrado otra vez tras una puerta que su carcelero cierra ostentosamente, relegándole al espacio escénico que se encuentra más allá de las aperturas al fondo del tablado y que se indica en las acotaciones con «dentro». Situaciones de este tipo se encuentran en *La vida es sueño*, en *La hija del aire* (primera parte),

1. Sin ánimo de ser exhaustivos, pueden mencionarse Arellano, 2001; Antonucci, 2002; Déodat-Kes-sedjian, 2002; Rubiera, 2005, pp. 155-165.

2. Arellano, 2001. Para pertinentes aclaraciones metodológicas, ver Rubiera, 2005, pp. 94-97.

en *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*; y sin duda podrían rastrearse más ejemplos en la dramaturgia calderoniana. Pero la configuración dramática y espacial que ahora me interesa analizar es algo diferente: ya no la vuelta de un personaje a su cárcel, sino el momento en que se ve encerrado por otro personaje en un espacio interior que de por sí no tiene connotaciones carcelarias, pero que se transforma en un lugar sin posibilidad de salida. Este encierro es, en la tragedia, premisa de una violencia cuyas connotaciones y resultados últimos varían bastante según las obras.

2. En *La gran Cenobia*, tragedia morata de la primera juventud calderoniana³, en el último cuadro de la tercera jornada la sala del trono se transforma para Aureliano en una trampa. Decio, su general y antagonista, decide aprovechar el sueño del tirano para matarle, y es entonces cuando cierra la puerta de la sala (subrayando el gesto con un aparte) para quedar a solas con él, sin dejarle posibilidad de escape⁴. Los gritos de Aureliano mientras está siendo apuñalado llaman a los soldados de la guardia quienes, en una acción que es la contrapartida – también violenta – del tiranicidio a puerta cerrada, irrumpen en la sala para defender al César («¡Romped, / derribad todas las puertas!», p. 394). Pero, habiéndose consumado ya la muerte de Aureliano, nadie está dispuesto a castigar al tiranicida, que ha liberado a Roma de un rey odioso e injusto; y la escena concluye con el triunfo de Decio, coronado por la entrada a la sala de «Astrea con Cenobia y todos» (p. 394).

Situación solo en parte análoga la encontramos en la tercera jornada de *El médico de su honra*; ya no de violencia política se trata aquí sino de violencia privada, y la víctima (que es Mencía, esposa de don Gutierre Solís) se despierta de un desmayo para encontrarse, aunque no ante la amenaza inmediata del puñal de su agresor, sí atrapada en su cuarto y con la certidumbre de la muerte, puesto que Gutierre le ha dejado un billete en el que le da dos horas de plazo para reconciliarse con Dios antes de morir. Es una escena sumamente dramática que ya ha sido comentada magistralmente por Ruiz Ramón⁵. Solo me gustaría añadir que, con respecto a la escena correspondiente de la primera versión de *El médico de su honra*, Calderón refuerza y subraya la conciencia de la protagonista de estar atrapada en un espacio sin salida, de hecho condenada a muerte. Al contrario, en la primera versión de la tragedia Mayor (el equivalente de Mencía), aunque ve que la puerta está cerrada, se plantea la posibilidad de huir y solo la excluye por no aumentar las sospechas del marido; faltando en esta versión el billete con la sentencia de muerte, Mayor puede llegar a la decisión de acostarse, esperando, con cierto fatalismo,

3. Fue representada en 1625. Sobre su adscripción genérica ver Novo, 2003; Antonucci, 2011.

4. «Cerrada dejo la puerta / que yo guardaba, después / que salió Astrea, y cerrado / solo he quedado con él; / denme mis manos venganza» (pp. 392-393).

5. «Es una escena donde Calderón consigue expresar magistralmente la angustia y el terror de la víctima, atrapada en el cuarto cerrado de la casa vacía, impotente para defenderse y probar su inocencia. El espacio escénico y su aterrizado y solo habitante parecen sugerir, además de la cárcel y de la trampa, la imagen de la tumba y de su “vivo cadáver”, como la llamará poco después su carcelero, juez y ejecutor» (Ruiz Ramón, 1984, pp. 152-153).

que el marido deduzca de esto que es inocente⁶. No solo, pues, el dramatismo de la escena es infinitamente inferior, sino que al espacio cerrado le faltan todas las connotaciones claustrofóbicas y violentas que adquiere en *El médico de su honra* calderoniano.

El desenlace de *El pintor de su deshonra* muestra una situación aparentemente especular a la que acabamos de comentar en *El médico de su honra*: quien se encuentra ahora encerrado con llave en una cuadra es don Juan Roca, mientras su esposa Serafina, a la que el protagonista cree culpable de adulterio, se encuentra al aire libre, en el jardín. Pero el que Serafina esté en el jardín no significa en absoluto que esté libre: de hecho está también encerrada en la quinta de Álvaro por voluntad de este, que tras haberla raptado la obliga a permanecer a su lado, por más que Serafina lo haya implorado con dejarla ir a refugiarse en un claustro⁷. En cuanto a la cuadra cerrada con llave donde se encuentra atrapado don Juan Roca, con sus rejas tan parecidas a las de una cárcel, podría interpretarse como el correlativo espacial de la constricción que representa esa «injusta ley traidora» (v. 2589), ese «infame rito» (v. 2601) que exige que el honor manchado se lave con sangre. En todo caso, la aparente inversión espacial con respecto a *El médico de su honra* no impide que el marido ultrajado tome su venganza: don Juan Roca lleva dos pistolas, y el arma de fuego le permite disparar sobre Serafina y don Álvaro en cuanto los ve juntos. El suyo, a diferencia del de don Lope de Almeida y del de don Gutierre de Solís, no es por lo tanto un uxoricidio disimulado. Al ruido de los disparos, todos acuden y entienden enseguida de dónde han salido los tiros. La situación de don Juan Roca es por tanto, en cierta medida, parecida a la de Decio al final de *La gran Cenobia*: encerrado en un espacio acotado, no puede ni quiere huir, y espera la muerte por su delito. Pero en vez de la muerte lo que recibe es el reconocimiento que no podía actuar de otra forma, pues todos declaran que no tienen culpa de su acción, realizada de acuerdo con un código, el del honor, que todos comparten.

3. La configuración espacial del desenlace de *El mayor monstruo del mundo* es decididamente más compleja que la de las tragedias que acabamos de examinar, y, en parte al menos, distinta: con su juego de llaves maestras, puertas cerradas y equívocos provocados por la oscuridad parece la versión trágica de ciertas escenas de comedia de capa y espada, señaladamente de *La dama duende*. Para analizar esta larga secuencia conclusiva hay que arrancar del momento en el que Mariene, esposa del Tetrarca Herodes, se recluye voluntariamente en su cuarto (que en la época quiere decir 'conjunto de aposentos') para divorciar, simbólica y físicamente,

6. «Si ya me voy, acredito / las sospechas de mi esposo, / y con mi ida es forzoso / acriminar mi delito. / Ahora bien, esto ha de ser; / yo me tengo de acostar; / allí me he de asegurar, / pues no le llegué a ofender» (vv. 2176-2183).

7. «siendo [...] / aquesta casa de campo / adonde tú me has traído, / sepultura de mis años. / Tú, conseguida, no puedes / conseguirme, pues es claro / que no consigue quien no / consigue el alma; [...] pongamos / a este miedo, a este peligro / y a esta desdicha un reparo; / este solo puede ser / que tu amor, desesperado / de que en mí ha de hallar consuelo, / se resuelva en rigor tanto / a perderme de una vez: / sea mi sepulcro el claustro / de un convento en que ignorada / mi vida... DON ÁLVARO: Suspende el labio, / no prosigas, que primero / que yo viva sin ti, un rayo / me mate...» (vv. 2294-2328).

del marido cuyos celos patológicos ya le resultan odiosos. Vestida de luto, con un velo negro delante de la cara, Mariene le veda a su marido el acceso al cuarto, amenazándole con suicidarse si se le ocurriera entrar en él. No hace falta una gran fantasía para ver que la reclusión autoimpuesta de Mariene es correlativa de su decisión de «guarda[r] viudez en todo» (p. 634), y que el cuarto de la reina es por lo tanto, a nivel espacial, el correlato simbólico de su cuerpo. Desde esta premisa, tampoco se requiere mucha imaginación para ver que el comportamiento, aparentemente opuesto, que el Tetrarca y Octaviano adoptan de cara a esta decisión de Mariene trasluce en realidad, en ambos casos, la determinación masculina por disponer del espacio (es decir, del cuerpo) de la mujer. Quizás esto pueda parecer más evidente en el caso del Tetrarca, que se apresura a transformar la decisión autónoma de Mariene en una reclusión impuesta por él, ya que, contento al fin y al cabo por no tener ya que sufrir los celos terribles que lo aquejan, afirma «en parte gusto me ha dado / [...] / pues en esta ocasión ya / sin escándalo estará / siempre este cuarto cerrado. / *Cerraréle por defuera [...]*» (p. 636, cursiva mía). Esto no le impide, más tarde, penetrar a escondidas —y por supuesto contra la voluntad de Mariene— en ese mismo cuarto, «ladrón / del mismo tesoro suyo» que quiere «gozar sus bienes por hurto» (p. 645).

Aunque aparentemente de signo opuesto, pues está dirigida a liberar a Mariene, la acción que realiza Octaviano y que inicia la secuencia final de la tragedia tiene el mismo significado: manipula el espacio de la mujer (queriendo en realidad acceder a su cuerpo) sin preocuparse de su voluntad y, de hecho, exponiéndola a un riesgo mortal. La ironía trágica es que quien pone en marcha esta acción es Tolomeo, soldado del Tetrarca, con la intención de salvar a su señora de la muerte que se cierne sobre ella por los celos del esposo; para que Octaviano pueda llegar adonde está recluida Mariene. Tolomeo le da la llave maestra que abre la puerta del jardín y da acceso al cuarto de la reina. Pero la repentina aparición de Octaviano en su cuarto es, para Mariene, motivo de terror, y más cuando el emperador quiere tocarle la mano: por insustancial que nos parezca ahora este gesto, la reacción indignada de Mariene pone de manifiesto su elevadísimo valor simbólico, pues propicia el contacto físico con un hombre que no es su marido. De hecho, el pedido de Octaviano, lejos de ser inocente, alude veladamente al deseo sexual que lo lleva hacia Mariene, y explica el que la reina, cual nueva Lucrecia, huya delante de él gritando «Yo he de matarme / antes que el intento tuyo / logres» (p. 647). Pero el destino trágico de Mariene solo se cumple cuando Herodes decide también entrar a hurto en el espacio de su cuarto, presenciando la huida de su esposa delante de Octaviano y enfrentándose a este para ser «muro» al honor de ella. Es entonces cuando Mariene, para evitar «duelo tan injusto» (p. 647), decide apagar la luz: error trágico decisivo, pues en la oscuridad, pensando acuchillar a Octaviano, a quien acuchilla Herodes es a la misma Mariene, cumpliendo así el horóscopo que le obsesionaba desde el comienzo de la pieza.

Apuntaba arriba a los parecidos entre algunas situaciones de esta secuencia final y otras análogas que pueden rastrearse en las comedias de capa y espada. Antes de volver sobre ello, me gustaría quedarme en el ámbito trágico para observar que la situación de equívoco propiciada por la oscuridad repentina (solo evocada

por las palabras, que no real)⁸ en un cuarto en el que se mueven diversos personajes —«paso» cómico ya muy explotado en la comedia áurea— es utilizada por Calderón en al menos dos tragedias más, concretamente en *El médico de su honra* y en *El pintor de su deshonra*. La crítica no ha podido dejar de observarlo, y señaladamente ha hecho hincapié en este aspecto Ruiz Ramón⁹. Habría que añadir que lo propio de la reutilización trágica por Calderón de este dispositivo cómico es su ambientación en el cuarto de la dama, a raíz de una intrusión masculina no deseada ni propiciada por la mujer. En la segunda jornada de *El médico de su honra*, Enrique se introduce a escondidas en la casa de Mencía con la ayuda de una criada infiel. Sorprendida por la llegada de don Gutierre, Mencía se ve obligada a esconder al galán, y luego, para darle la oportunidad de salir, grita al socorro fingiendo haber visto a un ladrón agazapado en su aposento. Cuando Gutierre está a punto de entrar allí, Mencía mata la luz disimuladamente y en la oscuridad su marido topa con un hombre y lo agarra. No se trata de Enrique, como teme Mencía, sino del criado Coquín, con lo que el episodio angustioso parece haber tenido un final feliz. No es así, sin embargo, pues Gutierre, recorriendo el cuarto, encuentra una daga, que reconocerá como de Enrique en el cuadro siguiente, que se desarrolla en el palacio del rey en Sevilla. La tragedia se ha puesto en marcha y ya es imposible parar su curso. *El pintor de su deshonra* presenta bastantes parecidos con *El médico de su honra* en este juego dramático de la mujer inocente, atrapada entre dos hombres cuya presencia en su espacio propio es, por motivos distintos, una amenaza mortal para ella. En la segunda jornada, don Álvaro, disfrazado de marinero, entra en el cuarto de Serafina sin esperar su autorización y, aunque ella le ruega que se vaya, insiste en quedarse para echarle en la cara haberse casado. La conversación se alarga y en ello don Juan vuelve a casa. Serafina se ofrece a acompañarlo para distraerle, mientras su criada Flora trata de guiar a don Álvaro hacia la salida. Desgraciadamente entra en escena Juanete, el criado de don Juan, que mata la luz, pero en la oscuridad Juanete topa con el caballero y se da cuenta de que se trata de un hombre. A las voces, sale don Juan y el criado no tiene reparos en contarle lo que ha pasado: esto siembra la duda en el alma de don Juan y, como la daga encontrada por Gutierre en *El médico de su honra*, es una de las muchas premisas de la tragedia final de la esposa inocente.

4. Existe en la dramaturgia calderoniana otra utilización dramática y simbólica del espacio cerrado como premisa de la violencia, en patente conexión con los ejemplos que acabamos de comentar, que podrían leerse sin demasiada dificultad como el sustituto eufemístico de la violencia sexual. Son esos casos en los que un hombre, tras haber entrado en el espacio propio de la mujer sin el consentimiento de esta, cierra la puerta preparándose a forzarla. Un ejemplo muy temprano lo tenemos en *Amor, honor y poder*, primera obra de Calderón, representada en 1623. El rey de Inglaterra, enamorado de Estela, dama hija de un vasallo suyo, entra «sin licencia» (p. 930) en su cuarto, y luego manda cerrar la puerta del mismo para quedar a solas con ella. Sin recursos, sin poder esperar la ayuda de nadie (su enamo-

8. Ya que los espectáculos teatrales tenían lugar por la tarde, y por lo tanto a la luz del día.

9. Ruiz Ramón, 1984, pp. 136-137.

rado, que es el mismo privado que acompaña al rey, no se atreve a oponerse a su señor), Estela acude para salvarse a la astucia y a la disimulación. Finge haberse resistido por temor a que el rey la juzgara fácil; pero ahora se muestra disponible a ceder. «Espérame aquí; veré / qué gente hay en esta sala / para que tú entres después / a donde mi amor te espera» (p. 934) le dice. El rey accede («por que dé / esta breve dilación / por pensión a tanto bien»), pero tras un breve momento se escucha un «golpe dentro», y cuando Estela lo llama y el rey va a abrir para reunirse con ella, se da cuenta de que la puerta está cerrada: «industria contra la fuerza», como la define Estela, desde ese espacio fuera del tablado que indica la acotación «dentro». La mujer, pues, ha logrado cambiar de signo a la polaridad abierto / cerrado, que en la primera fase de esta secuencia dramática había sido manipulada por el poderoso con miras a realizar sus deseos: ha encontrado por dónde abrir a la huida el espacio cerrado de su cuarto, y se ha encerrado en otro espacio, fuera del tablado, como defensa contra la violencia y garantía de seguridad. Esta solución es coherente con la adscripción de esta pieza al macrogénero cómico: el desarrollo ulterior de la intriga y el final feliz la caracterizan más bien como una comedia palaciega seria. Pero es indudable que el conflicto presentado en esta escena (y en general el tema del deseo amoroso injusto del poderoso, que recorre toda la pieza) sea de origen trágico. *Amor, honor y poder* constituye así, a mi ver, una prueba de la temprana capacidad de Calderón de jugar con componentes dramáticos que proceden ya de la cantera trágica ya de la cantera cómica, para construir piezas que remodelan los límites de los dos grandes macrogéneros aun sin perder nunca de vista su diferencia fundamental.

Valgan como pruebas ulteriores de lo dicho dos obras tan famosas —por motivos distintos— como *La vida es sueño* y *No hay cosa como callar*. En la segunda jornada de *La vida es sueño* se asiste a una secuencia bastante parecida a la que acabamos de comentar en *Amor, honor y poder*, cuando Segismundo, exasperado por los insultos que le ha echado a la cara Rosaura, y lleno de un deseo que es incapaz de dominar, grita: «¡Hola!, dejadnos solos, y esa puerta / se cierre y no entre nadie» (vv. 1664-1665). Aquí, Rosaura se salva gracias a la intervención de Clotaldo, que estaba en la sala y que, en vez de salir como hace a toda prisa Clarín (parecido en esto al criado de Estela, Tosco, en *Amor, honor y poder*), se enfrenta a Segismundo para evitar la violencia que amenaza a la joven. Mientras la solución puesta en práctica por Estela en *Amor, honor y poder* apelaba a la astucia y a la disimulación, la que escoge Clotaldo en *La vida es sueño* es una solución heroica, en la que el vasallo, con su arrojo, permite que el espacio cerrado vuelva a abrirse, que es lo que hace Rosaura cuando huye de la sala llamando al socorro para evitar que Segismundo mate a Clotaldo. Una solución, pues, que se ajusta perfectamente al tipo genérico de *La vida es sueño*, que muchos críticos consideran una tragedia de final feliz¹⁰; etiqueta que sirve para marcar la diferencia con la intriga fundamentalmente amorosa de *Amor, honor y poder*, la mayor seriedad y alcance de las problemáticas dramatizadas, y el riesgo trágico que se cierne sobre todos los personajes hasta el momento del desenlace.

10. Antonucci, 2012.

El caso de *No hay cosa como callar* es bastante más problemático de interpretar de cara a las coordenadas genéricas. En la primera jornada de esta pieza, que por ambientación espacial y temporal, tipo de personajes y cualidad del enredo es una comedia de capa y espada, vemos a una dama, Leonor, que está durmiendo en un cuarto con dos puertas, ambas cerradas por dentro por ella misma. Este cuarto se encuentra en la casa de don Pedro, un vecino suyo, al que la dama ha acudido en busca de refugio huyendo de un incendio en su casa. En medio de la noche, sin embargo, alguien abre la puerta del cuarto que da a la calle: es don Juan, el hijo de don Pedro, que vuelve inopinadamente a casa a recuperar unos papeles. Desleal y violento, don Juan aprovecha el aislamiento del cuarto y la total indefensión de la dormida Leonor para forzarla. Esta violencia sexual, y la consiguiente renuncia que Leonor debe hacer a su amor por don Luis para intentar casarse con su ofensor, han llevado a algunos críticos (entre ellos Arellano¹¹), a afirmar que *No hay cosa como callar* es, sin más, una tragedia. Sigo pensando que, si la premisa es sin duda trágica, no así el desarrollo ulterior de la intriga y el desenlace, que ve a Leonor, ya que no casada con su primer amor, cuando menos en condiciones de recuperar su honor¹². Pero sin duda se trata de una pieza cuyo encasillamiento genérico es singularmente problemático, pues parece como si Calderón hubiera aunado en ella situaciones de tragedia y situaciones de comedia, para crear deliberadamente un conjunto híbrido. Si de juego teatral se trata, es un juego que no suscita la risa, cuando menos en los destinatarios de hoy.

5. Efecto parecido, al menos en algunos críticos¹³, es el que han obtenido obras que son, en cambio, francamente cómicas. Es el caso de *La dama duende*, comedia de 1629 en la que encontramos una serie de situaciones que giran alrededor de las trampas y peligros del espacio doméstico, que termina por atrapar a la mujer que pensaba jugar con el a espaldas de sus hermanos. El parecido con situaciones análogas de las tragedias que hemos analizado en estas páginas es a veces llamativo, pero hay que saber ver que siempre se le cambia de signo, dándole a la secuencia dramática un desarrollo radicalmente opuesto. Me refiero especialmente a dos secuencias. La primera, al final de la segunda jornada, parece la versión cómica —y por cierto con algunas diferencias— de la que protagonizan Estela y el rey en *Amor, honor y poder*: don Manuel y su criado Cosme han sorprendido en su cuarto a Ángela, que se había introducido allí para fisgar en los papeles del caballero. La segunda puerta del cuarto (la famosa alacena) ha sido cerrada por fuera; la puerta que da al portal o zaguán de la casa está tomada por don Manuel y Cosme. Sin poder huir, amenazada con la espada (transparente figura metafórica de la agresión sexual) por el caballero que quiere saber quién es, Ángela para tomar tiempo y tratar de salvarse le pide que salga un momento a cerrar la puerta del zaguán para que nadie, pasando acaso, pueda verla en el cuarto con dos hombres. Don Manuel accede y sale de la habitación; pero, mientras él y su criado están fuera, la criada de Ángela abre la alacena desde fuera y la dama huye una vez más, con sumo desconcierto

11. Arellano, 2013.

12. Antonucci, 2003.

13. Un resumen de la historia de la crítica al respecto en Antonucci, 1999.

del caballero que al volver encuentra el aposento vacío. La segunda secuencia es la que determina el desenlace feliz de la pieza, y, como la que acabamos de comentar, está presidida por un azar favorable a la dama, tanto como en las tragedias el azar les es desfavorable a las protagonistas. Cuando su hermano don Luis descubre el pasaje secreto que permite la comunicación entre el cuarto de Ángela y el cuarto de don Manuel, Ángela, sintiéndose amenazada, huye de casa, pero lamentablemente encuentra en el camino a su otro hermano, don Juan. Temiendo la deshonra, don Juan obliga a Ángela a volver a casa con él y la encierra en el cuarto del huésped —que en ese momento cree que está vacío— para investigar sobre sus responsabilidades: «porque no quiero / que en tu cuarto, ingrata, entres, / por informarme sin ti / de lo que a ti te sucede» (vv. 2885-2888). Pero el cuarto de don Manuel no está vacío: así, doña Ángela puede pedirle ayuda al caballero, y este no solo la defiende ante sus hermanos sino que se ofrece a casarse con ella para acallar cualquier duda acerca de su honor. Con este desenlace, Calderón consigue transformar una situación potencialmente trágica, como es el encierro de una mujer a quien se cree culpable de deshonra, en una situación cómica que culmina en boda múltiple. Situación que tiene su correspondencia espacial en la simultánea apertura de todas las puertas del cuarto, de las que irrumpen los co-protagonistas —olvidados ya de las llaves y bufetes que antes cerraban eficazmente tales puertas— para participar en la alegría general que preside el final de la pieza.

BIBLIOGRAFÍA

Antonucci, Fausta, «Prólogo», en Pedro Calderón de la Barca, *La dama duende*, ed. Fausta Antonucci, Barcelona, Crítica, 1999, pp. xxxi-Lxxiii.

Antonucci, Fausta, «El espacio dramático en las comedias de capa y espada en las tragedias calderonianas de capa y espada», en *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro. Actas del VII Coloquio del GESTE*, ed. Françoise Cazal, Christophe González y Marc Vitse, Frankfurt/Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 2002, pp. 57-81.

Antonucci, Fausta, «Riflessioni su *No hay cosa como callar* e sulla sua collocazione di genere», en *Giornate Calderoniane. Calderón 2000. Atti del convegno internazionale*, ed. Enrica Cancelliere, Palermo, Flaccovio, 2003, pp. 159-169.

Antonucci, Fausta, «Las emociones trágicas y el paradigma de la tragedia en el teatro del joven Calderón: unas calas», en *Emocionar escribiendo. Teatralidad y géneros literarios en la España áurea*, ed. Luciana Gentili y Renata Londero, Frankfurt/Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 2011, pp. 129-146.

Antonucci, Fausta, «Algunas calas en el tratamiento del modelo trágico por el joven Calderón», *Mélanges de la Casa de Velázquez. Nouvelle série*, 42, 1, 2012, pp. 145-162.

Antonucci, Fausta, «Para una relectura intertextual de *El médico de su honra* de Calderón», *Arte Nuevo. Revista de estudios áureos*, 1, 2014, pp. 16-39. Dis-

ponible en línea: <http://doc.rero.ch/record/233043/files/Arte_nuevo_1_2014.pdf> [07/12/2016].

Arellano, Ignacio, «Para una lectura de la tragedia calderoniana: *El mayor monstruo del mundo*» [1994], en *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999, pp. 124-161.

Arellano, Ignacio, «Espacios dramáticos en los dramas calderonianos» [2001], en *El escenario cósmico. Estudios sobre la Comedia de Calderón*, Frankfurt/Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 2006, pp. 69-92.

Arellano, Ignacio, «Cuestiones taxonómicas y tragedias calderonianas», en *La tragédie espagnole et son contexte européen (XVIe - XVIIe siècles)*, ed. Christophe Couderc y Hélène Tropé, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2013, pp. 249-256.

Caamaño Rojo, María J., *El mayor monstruo del mundo de Calderón de la Barca. Estudio textual*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2001.

Calderón de la Barca, Pedro, *Amor, honor y poder; El mayor monstruo del mundo en Segunda parte de comedias*, ed. Santiago Fernández Mosquera, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2007, pp. 905-988 y 959-649.

Calderón de la Barca, Pedro, *El médico de su honra*, ed. Ana Armendáriz Aramendia, Frankfurt/Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 2007.

Calderón de la Barca, Pedro, *La dama duende*, ed. Fausta Antonucci, Barcelona, Crítica, 2005.

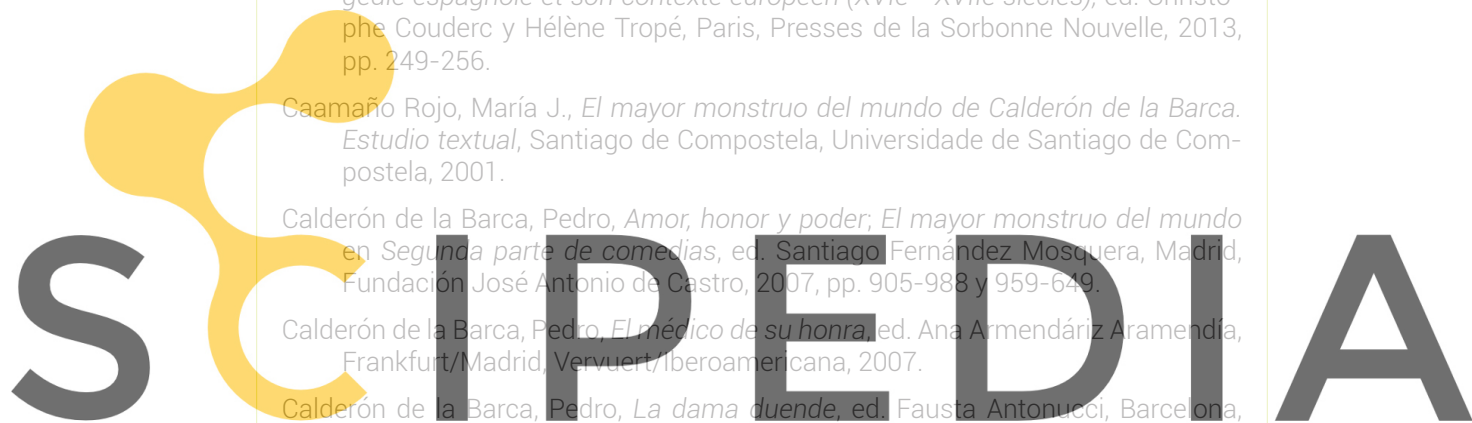
Calderón de la Barca, Pedro, *La vida es sueño*, ed. Fausta Antonucci, Barcelona, Crítica, 2008.

Calderón de la Barca, Pedro, *La vida es sueño*, ed. Fausta Antonucci, Barcelona, Crítica, 2008.

Déodat-Kessedjian, Marie-Françoise, «Espacio, personaje y acción. La funcionalidad del espacio dramático en la tragedia calderoniana», en *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro. Actas del VII Coloquio del GESTE*, ed. Françoise Cazal, Christophe González y Marc Vitse, Frankfurt/Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 2002, pp. 191-208.

Novo, Yolanda, «Rasgos escenográficos y reconstrucción escénica de *La gran Cenobia* (1636), una tragedia histórica de la *Parte primera*», en *Teatro calderoniano sobre el tablado. Calderón y su puesta en escena a través de los siglos. XIII coloquio anglogermano sobre Calderón*, ed. Manfred Tietz, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, pp. 359-390.

Rubiera, Javier, *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Madrid, ArcoLibros, 2005.



Register for free at <https://www.scipedia.com> to download the version without the watermark

Ruiz Ramón, Francisco, «El universo cerrado del drama de honor», en *Estudios de teatro español clásico y contemporáneo*, Madrid, Fundación Juan March/Cátedra, 1978, pp. 45-70.

Ruiz Ramón, Francisco, *Calderón y la tragedia*, Madrid, Alhambra, 1984.

